



# D/E KUNST/VAN/ DE /INTE/ R/RUPTIE

Thuur Caris

Ideeën over kunst als een gemeenschappelijke praktijk van creatieve burgers

die culturele vernieuwing en sociale verandering nastreven

# De kunst van de interruptie

Ideeën over kunst als een gemeenschappelijke praktijk van creatieve burgers  
die culturele vernieuwing en sociale verandering nastreven



STELLING 1: Wat kunst en wetenschap gemeen hebben is de verwondering.

#### Doel van de studie

Zoals jullie waarschijnlijk weten werk ik voor Academie Minerva, de kunst-academie hier in Noord Nederland. Misschien weten jullie ook dat ik al heel wat jaren allerlei creatieve en kunstzinnige projecten heb gedaan. In die praktijk heb ik veel geleerd en heb ik, net als zoveel anderen, ervaren dat je niet alles leert op een academie. Je hoort veel kunstenaars zeggen dat ze het vak pas echt geleerd hebben toen ze van de academie af waren en er zijn veel kunstenaars en artiesten, zeker in de popcultuur, die *helemaal niet* naar een academie zijn gegaan en toch heel succesvol zijn. Dat hoeft niet een tekortkoming van de academie te zijn. Het kan ook heel goed zijn dat je een groot aantal dingen gewoon niet op de academie kunt leren. Het is in ieder geval wel belangrijk dat wij, vanuit de academie, kennisnemen van dit zogenaamde “buitenschoolse leren” en daar op inspelen. Dat is ook het doel van dit onderzoek, maar ik wil deze observatie toch wat breder trekken:

STELLING 2: omdat de ontwikkeling van kunstenaars en hun publiek voor een groot deel buiten de academie en naast de officiële podia plaatsvindt, kan de formele kunstwereld zichzelf niet als alomvattend en toonaangevend zien maar moet zij zich als *counterpart* positioneren ten opzichte van haar informeel producerende, lerende en innoverende omgeving.

De studie is gebaseerd op drie bronnen van informatie. Chronologisch gesteld is de eerste bron mijn eigen praktijk als kunstenaar waarin ik samen met anderen mijn eigen leeromgeving creëerde. De tweede bron was mijn bezoek aan een aantal wetenschappelijke seminars georganiseerd door het onderzoek-snetwerk “Plurality and Diversity in Urban Context” aan de universiteit van Leuven. De derde bron is de opbrengst van mijn bestudering van een drietal lerende gemeenschappen van creatieve burgers, opgezet en aangejaagd door kunstenaars in Rotterdam en New York.

#### Onderwerp van studie

Het buitenschoolse leren in de praktijk wordt wel “gesitueerd leren” genoemd; je bevindt je in een situatie waar je van leert en past dit geleerde gelijk weer toe in diezelfde situatie. Wanneer je dit leren doet op je werk of binnen een andere officiële organisatie heet dat “non-formeel leren”; je zit niet op school maar je *moet* wel leren of je het zelf belangrijk vindt of niet (anders verlies je bijvoorbeeld je baan).

Maar er bestaat ook zoiets als “informeel leren”. Informeel leren doe je in een situatie waar je zelf voor gekozen hebt.<sup>1</sup> Je leert hier dus dingen vanuit je eigen belangstelling. Bijvoorbeeld als je met je vrienden een band begint en uitzoekt hoe je volgens je eigen opvatting muziek maakt. Vaak worden er dan ook binnen deze informele circuits nieuwe kunststijlen en genres ontwikkeld en worden er ook bijzondere uitvindingen gedaan. Bekend voorbeeld is de “Home Brew Computer Club” waar het idee van de personal computer werd ontwikkeld. We moeten al deze vormen van leren en innoveren serieus nemen en daarom is het belangrijk om het volgende onderscheid te maken:

- formeel leren: bijvoorbeeld op school
- non-formeel leren: bijvoorbeeld op je werk
- informeel leren: bijvoorbeeld met je vrienden

Het zelfde onderscheid kun je ook maken in de kunst. Je hebt formele kunst die gemaakt en bepaald wordt door mensen uit de kunstwereld, je hebt non-formele kunst die wordt aangeboden op televisie of festivals en je hebt informele kunst die mensen zelf maken, op straat of thuis op zolder of in de garage.

STELLING 3: Kunst is niet meer of minder dan een taal, een manier om de wereld en het leven te vatten en onze visie daarop te communiceren; net zoals ieder mens geletterd zou moeten zijn moet ook ieder mens het kunstenaarschap gegund worden.

Nu is het meestal niet zo dat iemand alleen maar in een formele of alleen maar in een informele omgeving zit. Iedereen kan nagaan dat we leren op school, maar ook tijdens ons werk of op straat of thuis. En in deze moderne tijd met al zijn media en design geldt dat ook voor onze kunstbeleving. We kijken dagelijks naar mooie dingen, niet alleen in theaters, bioscopen of musea. En we dragen ook mooie dingen - kleren, sieraden - of we rijden of wonen er in. De westerse wereld wordt in al zijn verschijningsvormen “geësthetiseerd” en “gemedialiseerd”; steeds meer dingen worden verfraaid en bijna overal zit op een of andere manier wel informatie of een boodschap in.

Van binnenuit de kunstpraktijk heb ik kunnen observeren hoe kunstenaars zich zowel in formele als in informele circuits begeven; in het formele circuit passen ze zich aan en proberen ze carrière te maken terwijl ze in het informele circuit met gelijkgestemden samenkomen. Tegenover hun geestverwanten laten velen hun professionele verdediging zakken, gaan ze open met elkaar in discussie, en gaan ze artistieke en creatieve experimenten met elkaar aan. In deze studie worden dit soort informele circuits onder de loop genomen. Het onderwerp van studie zijn dus door kunstenaars gevormde gemeenschappen waarin mensen uit eigen beweging samenwerken, op spontane wijze kunst en cultuur produceren en daar in hun eigen belang van leren.

Het essentiële verschil tussen formele en informele circuits is dus dat je in het formele circuit vooral ervaart en leert wat gangbaar en geaccepteerd is volgens de opvattingen van degene die het voor het zeggen hebben, terwijl je in het informele circuit vooral ervaart en leert wat *jijszelf* als persoon in *jouw* gemeenschap belangrijk vindt. In het formele circuit leer je daarom vooral hoe je in de

1 - Voor een goed overzicht van allerlei vormen van binnen- en buitenschools leren zie Jarvis, P. (2006-2008). Lifelong learning and the learning society (vol. 1,2 & 3). London: Routledge.

samenleving je brood kunt verdienen en status kunt verwerven, terwijl je in de informele wereld de kans kunt grijpen om volgens je eigen waarden en verlangens te handelen. Als je er zo naar kijkt zou je kunnen verwachten dat er in het informele circuit meer kans is op vernieuwing en innovatie dan in het formele circuit waar degenen die aan de macht zijn belang hebben bij het behouden van de status-quo.

STELLING 4: Omdat van de verschillende waarden die aan de kunst worden toegeschreven de meesten betrekking hebben op menselijke groei en ontwikkeling is het van belang om bij het beschouwen van kunstpraktijken de kwaliteit en het eigenaarschap van de conversatieruimte te bepalen: wie spreekt hier, op welke manier, waarover, tegen wie, in wiens belang en wie wordt in staat gesteld aan het gesprek deel te nemen?

### Belang van de studie

In het eerste hoofdstuk van mijn proefschrift ga ik dieper in op de macht van de verbeelding in onze huidige maatschappij. Ik vertel over het ontstaan van de zogenaamde “bewustzijnsindustrie”<sup>2</sup> en laat aan de hand van economische studies zien dat we in een tijd leven waarin meer aandacht en geld geïnvesteerd wordt in beeldvorming - pr, reclame en propaganda - dan in de productie van materiële en functionele producten of diensten.<sup>3</sup> Bijvoorbeeld: in de huidige economie maakt een autofabrikant niet alleen maar vervoermiddelen, maar produceert hij imaginaire dingen zoals status, leefstijl en identiteit. Gedurende de 20ste eeuw was er veel kritiek op deze ontwikkeling die werd beschouwd als een proces van maatschappelijke vervreemding. Ook kunstenaars kwamen in het geweer. Een kunstenaarsbeweging die zichzelf de “Internationale Situationisten” noemde constateerde dat in onze moderne westerse wereld de door mensen verzonden imaginaire begrippen steeds vaker als een onontkoombare realiteit worden gezien (neem bijvoorbeeld “geld”). Tegelijkertijd observeerden zij dat van het dagelijks leven steeds meer een modieuze theatrale vertoning werd gemaakt. Zij noemden deze omkering van beeld en werkelijkheid “de spektakelmaatschappij”.<sup>4</sup>

### Belangstelling voor de creatieve klasse.

Nadat de economen het belang van de belevenis van producten en diensten onder de aandacht hadden gebracht ontstond bij het openbaar bestuur en het zakenleven een toenemende interesse in de zgn. “creatieve klasse”. Deze creatieve klasse bestaat uit de bedenkers en producenten van de aan producten en diensten toegevoegde esthetische en emotionele waarde.

Studies wijzen uit dat het toevoegen van belevingswaarde niet alleen geld en amusement oplevert maar ook allerlei vormen van persoonlijke en sociale groei.<sup>5</sup> Mensen en hun gemeenschappen varen wel bij kunst en economen tonen een relatie aan tussen de omvang van de creatieve klasse en de mate van

2 - Ik doe dit aan de hand van het eerste boekwerkje van de grondlegger van de PR business:

Bernays, E. L. (1928). Propaganda. New York: Routledge.

3 - Pine, J., & Gilmore, J. (1999). The Experience Economy; Work is theatre & every business a stage. Boston: Harvard Business School Press.

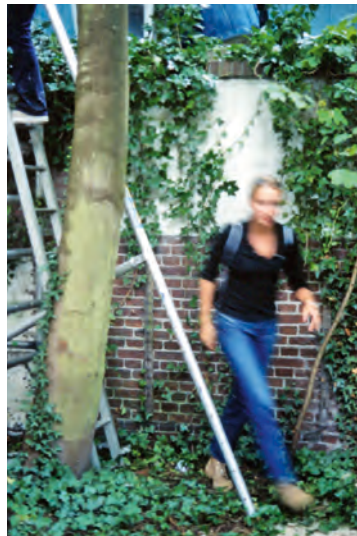
4 - Debord, G. (1994 [1967]). The Society of the Spectacle. (D. Nicholson-Smith, Trans.) New York: Zone Books.

5 - McCarthy, K. F., Ondaatje, E. H., Zakaras, L., & Brooks, A. (2004). Gifts of the Muse: Reframing the Debate About the Benefits of the Arts. Santa Monica, CA: RAND Corporation.





PAVLOV MEDIALAB: Mobile



welvaart en vooruitgang in een gemeenschap.<sup>6</sup> Deze overwegend statistische studies laten echter niet zien wat deze groei inhoudt en hoe deze tot stand komt. Daarvoor is explorierend en verklarend kwalitatief onderzoek nodig. Deze studie hoopt daar aan bij te dragen.

#### Belangstelling voor innovatie.

Politici en zakenmensen willen graag weten wat de nieuwe trends en ontwikkelingen in onze samenleving zullen zijn. En wellicht zouden ze deze trends en ontwikkelingen zelf willen bepalen. Om deze fenomenen te begrijpen wordt gedacht in termen van “process design”, “innovatie” en “research and development” en proberen zij vernieuwing en verandering te organiseren binnen voor managers beheersbare kaders als “innovatie werkplaatsen”, “laboratoria” en “onderzoeksinstituten”. Daarbij kijken ze vaak naar universiteiten en de onderzoeksafdelingen van grote bedrijven.

Wellicht denken beleidsmakers ook wel aan de tieners en alternatievelingen die zitten te experimenteren in hun garages en op hun zolderkamers, maar voor velen is deze groep te moeilijk te bereiken en zijn ze vanwege hun lage status ook niet zo interessant om in het beleid te betrekken. Voor onderzoekers geldt hetzelfde en er is dan ook vooral onderzoek gedaan naar *formele* en *non-formele* kunst en educatie.

#### Belangstelling voor culturele identiteit.

Met de huidige globalisering en de daarmee gepaard gaande ontmanteling van de traditionele cultuur en identiteit<sup>7</sup> wordt identiteit en gemeenschapsvorming in toenemende mate bepaald door consumptiegedrag en door culturele en politieke voorkeuren. Op het internet profileren mensen zich met behulp van bijvoorbeeld hun muzieksmaak, hun leefwijze of hun politieke opvattingen. Commercie en politiek spelen hier op in. Er is daarom grote behoefte aan een onafhankelijk kritisch burgerschap dat zich in de publieke cultuur manifesteert. Het aangaan van die verantwoordelijkheid zou een eigentijdse interpretatie van *autonome* kunst kunnen zijn.

#### Eerste bron: de eigen praktijk.

Als kunstenaar ben ik geïnspireerd en beïnvloed door het werk en het denken van de eerdergenoemde Situationisten. Als antwoord op de spektakelmaatschappij ontwikkelden zij een vorm van “situatiekunst”. Zij zagen het als taak van de kritische kunstenaar om in de wereld van alledag situaties te construeren die zouden uitdagen tot spel, fantasie en publiek experiment met culturele waarden. Zo'n kunstwerk is dus geen artefact of voorstelling maar een artistiek uitdagende situatie. De kunstenaar ontwerpt de beginsituatie, voert enige tijd de regie maar draagt deze regie gaandeweg over aan de deelnemers.<sup>8</sup> Degenen die mijn werk als kunstenaar kennen zullen deze opvatting weten terug te vinden in kunstprojecten als “Het Verbond ter Bevordering van het Stedelijk Welbevinden”, “Mobile” of “City in a Room.”<sup>9</sup>

6 - Florida, R. (2002). The rise of the creative class; And how it's transforming work, leisure, community and everyday life. New York: Basic Books.

7 - Giddens, A. (1991). Modernity and Self-Identity; Self and Society in the Late Modern Age. Stanford: Stanford University Press.

8 - Voor een bundeling van teksten geschreven in reflectie op dit ontwikkelingsproces zie: K. Knabb, (2006) Situationist International Anthology. Berkley: Bureau of Public Secrets.

9 - Voor een beschrijving van deze en meer kunstprojecten van de kunstenaars groep waar ik deel van uit maakte zie Ledesma, A. (2012). Cities within your city: Situation Art in Public Spaces. Groningen: Pavlov.



PAVLOV MEDIALAB: City in a Room



Bij situatiekunst wordt het eigendom van het kunstwerk, dat bestaat uit een zich voortdurend ontwikkelende situatie, overgedragen aan het publiek.<sup>10</sup> Zo-  
doende is er op den duur geen onderscheid meer te maken tussen kunstenaar  
en publiek, en ook niet meer tussen kunst en dagelijks leven. Hiermee wordt,  
volgens de Situationisten, de verhouding tussen beeld en alledaagse werkelijk-  
heid weer bepaald door de burger.

Bij het bepalen wat “goede” kunst is ligt het er dus aan waar je aandacht naar  
uit gaat. Wanneer je een kunstwerk opvat als een op zichzelf staand *substantieel*  
ding gaat onze aandacht uit naar de kwaliteit en de compositie van de  
elementen (vormen, klanken, kleuren, woorden, gebaren etc.) waaruit het is  
samengesteld. Ik stel voor dat we dit “substantiële esthetiek” noemen. Deze  
esthetiek is vooral van waarde voor mensen die gericht zijn op zichtbaar en  
tastbaar vormgegeven ‘mooie dingen’.

In de hedendaagse kunstkritiek wordt echter ook veel geschreven over zgn.  
“relationele esthetiek”.<sup>11</sup> Deze opvatting ziet een kunstwerk als een product  
van sociale onderhandeling. Hier gaat de aandacht uit naar de kwaliteit van  
de relaties en discussies die de kunstenaar middels zijn werk aangaat met de  
actualiteit, de kunstgeschiedenis, de critici, de handel en/of het publiek. Hier  
gaat het om kunst waar je meer over moet weten om het te kunnen begrijpen;  
hoe en waarom is het gemaakt en in reactie op welke omstandigheden of voor-  
vallen in de (kunst-)wereld?

Bij situatiekunst gaat het niet om een substantieel ding of een interessant  
verhaal dat gemaakt wordt. Er is zelfs helemaal geen definitieve afgeronde sub-  
stantiële vorm of betekenis. Een situatie is namelijk voortdurend in beweging  
en iedereen die aanwezig is kan er deel van uitmaken. Een situatiekunstwerk  
heeft net zoveel vormen en betekenissen als dat er deelnemers, standpunten en  
momenten bestaan. Bij deze vorm van, wat ik wil noemen, “situationele esthe-  
tiek” gaat de aandacht uit naar de kwaliteit van een geïnspireerd samenzijn. Je  
kunt denken aan happenings, evenementen, festivals, sessies, maar eigenlijk is  
een museum of een concertzaal ook een situatie.

Volgens de situationele esthetiek is het de kunst om mensen en dingen zodanig  
in een omgeving en omstandigheden te plaatsen dat de gevoelens en gedach-  
ten van de betrokkenen dusdanig in beweging gebracht worden dat zij geïnspi-  
reerd raken, dingen willen doen, maken en zeggen zodat oneindig veel kunst-  
werken mogelijk worden. Hier gaat het om kunst die de waarnemer uitdaagt  
om zelf actief, creatief (cre-actief?) te worden en de kunstenaars die dit soort  
kunst maken, doen dit in eerste instantie voor zichzelf en hun peers.

STELLING 5: Er bestaan meerdere dimensies waarbinnen kunst ervaren en  
gewaardeerd kan worden; gaat het bij *substantiële esthetiek* om de kwaliteit  
van de geconstrueerde voorstelling, en bij *relationele esthetiek* om de kwal-  
iteit van de sociaal geconstrueerde waarden en betekenissen van die voor-  
stelling - bij *situationele esthetiek* gaat het om de kwaliteit van het samenzijn  
van mensen en dingen in een specifieke omstandigheid.

10 - Voor een bundeling van teksten betreffende de ontwikkeling van situatiekunst sinds de tweede  
wereldoorlog zie Doherty, C. (2009). Whitechapel Gallery Documents of contemporary Art; Situation.  
London: Whitechapel Gallery.

11 - Bourriaud, N. (2002). Relational Aesthetics (Collection Documents sur l'art ed.). (S. Pleasance,  
F. Woods, & M. Copeland, Trans.) Dijon: Le Presses du Réel.



Vanuit een substantieel esthetische optiek is de kunstpraktijk een ambachtelijke praktijk, terwijl vanuit een relationeel esthetische optiek we de kunstpraktijk als een sociale praktijk beschouwen. Beiden brengen een voorstelling voort die als kunstwerk aan de kunstenaar wordt toegeschreven. Vanuit een situationeel esthetische optiek valt het kunstwerk met de sociale praktijk samen. Hier is het kunstwerk geen door de kunstenaar geproduceerde voorstelling maar een door de kunstenaar geconstrueerde situatie die een creatieve praktijk voortbrengt. Kunst draait dan niet om een voorstelling die wordt bekeken maar om de gelegenheid tot creatieve actie in een sociale ruimte.

### **Tweede bron; het wetenschappelijke onderzoeksnetwerk**

In de aanloop naar dit onderzoek heb ik diverse seminars bezocht van het onderzoeksnetwerk “Plurality and Diversity in Urban Context”. Dit netwerk bestond uit een interdisciplinair gezelschap van pedagogen, sociaal geografen en kunstenaars dat zich wijdde zich aan de bestudering van democratische praktijk en bestuur.<sup>12</sup> In dit netwerk heb ik bovenstaande visie op kunst leren inzien en uitleggen. De betrokken kunstenaars zouden ook als situatiekunstenaars kunnen worden getypeerd. Het pedagogisch perspectief van dit netwerk was gericht op de ontwikkeling van een publieke, buitenschoolse pedagogie.<sup>13</sup> Doorgaans richt de pedagogie van het buitenschoolse leren zich op het praktijkleren op de werkvloer. Het betreft dan een gemeenschap van mensen die - vaak noodgedwongen - proberen hun dagelijkse praktijk te verbeteren en terwijl ze dit doen ontwikkelen ze een identiteit als groep en als individu. In de vakliteratuur worden deze lerende gemeenschappen aangeduid als “Communities of Practice”.<sup>14</sup>

Reflecterend op de presentatie van de verschillende kunstpraktijken in dit netwerk kwam ik tot het inzicht dat in een kunstpraktijk de lerende gemeenschap zich in omgekeerde richting lijkt te ontwikkelen. Wegens het ontbreken van een functionele praktijk en een daaraan ontleend logisch perspectief op verbetering van die praktijk, was de gemeenschap gebaseerd op een gedeelde identiteit die inspireerde tot een activiteit van bevraging en experiment. Ik wil daarom spreken van een vorm van *artistiek burgerschap*; een creatief geïnspireerde onderneming gericht op publieke zelfrealisatie, geïnspireerd door een door kunstenaars gecreëerde en geregisseerde situatie.<sup>15</sup>

STELLING 6: De meeste lerende gemeenschappen ontstaan rond een gedeelde praktijk waaraan in tweede instantie een identiteit wordt ontleend, terwijl gemeenschappen van creatieve burgers lijken te ontstaan rond een gedeelde identiteit die in tweede instantie kan leiden tot een praktijk van artistieke dan wel culturele productie.

Een van de onderwerpen van discussie in het onderzoeksnetwerk “Plurality and Diversity in Urban Context” was het belang van het kunnen omgaan met verschil en diversiteit in de samenleving, echter niet door deze te vereffen

12 - zie special issue van Social & Cultural Geography (2012), 13 (7), London: Routledge.

13 - Biesta, G. J. (2012). Becoming public: public pedagogy, citizenship and the public sphere. Social & Cultural Geography, 13 (7), 683-697.

14 - Wenger, E. (1998). Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity. Cambridge: Cambridge University Press.

15 - Ik heb deze gedachtegang verder uitgelegd in Caris, A. & Cowell, G. (2016) The artist can't escape: The artist as (reluctant) public pedagogue. Policy Futures in Education, 14 (4), 466-483.

maar door te leren hoe met ongerijmdheid (disjunctie) en onenigheid (dissensus) om te kunnen gaan of zelfs door een vermogen te ontwikkelen om dit onderscheid productief te maken. Een van de leiders van deze discussie, Gert Biesta, gebruikte het begrip “interruptie” om deze leerkan pedagogisch uit te leggen.

Verwijzend naar Lingis' verhandeling over de “rationele gemeenschap” en de “gemeenschap van degenen die niets gemeen hebben” argumenteert Biesta dat “subjectwording” plaatsvindt in de interruptie van de formele functionele systeemwereld. Als we in functie zijn, zo redeneert Biesta, spreken we een gestandaardiseerde “ernstige taal” en kunnen we door willekeurig wie dan ook vervangen worden mits deze persoon zich die taal ook eigen maakt. Maar buiten deze functionele, rationele orde spreken we met onze persoonlijke stem en zijn we als unieke individuen onvervangbaar.<sup>16</sup>

Deze interruptie moet moet volgens Biesta begrepen worden als het creëren van, of ruimte geven aan, *dissensus* (onenigheid) en *disjunctie* (ongerijmdheid, onverenigbaarheid). Hierbij horen vragen als: we doen het meestal zo maar kan het ook anders? Wat vind *jij* hiervan en hoe zou *jij* het willen doen? M.a.w. de eenduidige rationele orde wordt onderbroken om ruimte te creëren voor het subject om naar voren te treden en zichzelf - met zijn eigen opvattingen - publiek ter discussie te stellen. De voornaamste taak van de pedagoog in deze is dus niet de instructie of de bewustmaking maar het creëren van die ruimte van subjectieve veelvuldigheid en het “zorg dragen voor de openbaarheid” daarvan.

Met haar zgn. “Vita Activa” maakt Hannah Arendt<sup>17</sup> een onderscheid tussen - vrij vertaald - : 1) “zwoegen” (om te overleven), 2) “arbeiden” (om een plaats in de maatschappij in te nemen) en 3) “handelen” (om vrijheid te verwerven). In analogie met Arendt maakt Biesta een onderscheid in drie functies van educatie met een bijbehorende pedagogische modus: 1) om te overleven moet je weten hoe je dingen doet en dat leer je door *instructie*, 2) om een plek in de wereld in te nemen moet je gesocialiseerd worden hetgeen middels *bewustmaking* onderwezen kan worden, 3) om vrijheid te verwerven en te beoefenen moet je jezelf als een subjectief burger weten te manifesteren hetgeen mogelijk gemaakt wordt door een pedagogie van de *interruptie*.<sup>18</sup>

Ik hoop dat jullie met mij inzien dat kunst een ideaal instrument kan zijn om de functionele logica van markt en technologie te interrumperen. Kunst kan daarvoor in de plaats een caleidoscopisch perspectief ontvouwen op een meer-voudige subjectieve werkelijkheid waarin meerdere tegenstrijdige subjectieve werkelijkheden naast elkaar kunnen bestaan.

STELLING 7: Naast verstrooiing, troost of fascinatie kan kunst ook leiden tot een dusdanige verstoring van onze gewoontes van denken, doen en spreken dat we niet meer op de oude voet verder kunnen en worden aangezet tot handelen of veranderen zodat wij als subject, bewust of onbewust, betrokken worden in een publieke discours over gedeelde culturele waarden.

16 - Biesta, G. J. (2004). The Community of Those Who Have Nothing in Common: Education and the Language of Responsibility. interchange, 35 (3), 307-324.

17 - Arendt, H. (1998 [1958]). The Human Condition (second ed.). Chicago: The University of Chicago Press.

18 - Biesta, G. J. (2011). Learning Democracy in School and Society: Education, Lifelong Learning, and the Politics of Citizenship. Rotterdam: Sense Publishers.



FREEHOUSE modeshow van Wijkatelier op Zuid



FREEHOUSE wijkkeuken



FREEHOUSE Markt van Morgen

### Derde bron: de multiple case study

Vanuit deze op praktijk gefundeerde theoretische basis ben ik op zoek gegaan naar voorbeelden van gesitueerde kunstpraktijken waarin gesitueerd geleerd werd. Ik wilde op etnografische wijze deze sociale settings sociologisch in kaart brengen en als lerende gemeenschap analyseren volgens de genoemde zelfontwikkelde pedagogische concepten en gangbare theorieën van informeel leren. Als eerste casus heb ik het project Freehouse in Rotterdam onder de loep genomen. Dit project is geïnitieerd door Jeanne van Heeswijk, een gerenommeerde kunstenaar die geprezen wordt als “social designer”, en die zelf ook verwijzend naar Arendt met haar werk een vorm van subjectrealisatie en subjectmanifestatie nastreeft. Omdat dit werk goed gedocumenteerd en overdacht is leek deze casus een geschikt startpunt en initieel referentiekader voor dit onderzoek. Vervolgens heb ik mijn onderzoek voortgezet vanuit het “Teachers College” aan Columbia University in New York. Het Teachers College kent een rijke traditie van onderzoek en theorie-ontwikkeling op het gebied van informeel en zelfgestuurd leren. New York kent een hoge dichtheid van kunstenaars en andere leden van de creatieve klasse en heeft een trendsettende reputatie op praktisch ieder gebied van cultuurproductie.

Toch kostte het vinden van geschikte casussen veel tijd omdat formele kunst en educatie alom zichtbaar is, terwijl informele kunst en educatie zich in een meer verborgen omgeving manifesteren. Eenmaal gelokaliseerd moest ook nog eens op een natuurlijke wijze toegang tot de sociale setting gevonden worden. Meerdere settings werden bezocht maar werden als casus verworpen. Soms omdat er toch sprake was van een verborgen formeel curriculum (zoals “The Gramsci Monument” van Thomas Hirschhorn, of “The Colony” in MoMA PS1), omdat toegang te moeilijk te verkrijgen was (House of Yes) of omdat het onderzoek te veel risico’s met zich mee droeg (Occupy the Pipeline). Uiteindelijk heb ik, naast de casus van het Rotterdamse Freehouse, de “Flux Factory” in Long Island City NY en de “Bruce High Quality Foundation University” (BHQFU) in Alphabet City NY als casussen onder de loep genomen.

### Casus 1: Freehouse - het radicaliseren van het lokale

In 2008 begon Jeanne van Heeswijk met het kunstproject “Freehouse” in de Afrikaanderwijk te Rotterdam. Op zoek naar gelegenheden om de lokale cultuur uit te dragen en verder te brengen, onderzocht zij de plaatselijke identiteit en het in de buurt aanwezige creatief talent. Vervolgens probeerde zij deze lokale productie te radicaliseren door er met een kunstproject op te reageren. Soms deed zij dat zelf maar vaak nodigde ze kunstenaars en ontwerpers uit binnen- en buitenland uit om dit te doen.

Op deze manier werd de warenmarkt op het Afrikaanderplein “gepimpt”, werden er modeshows gehouden en vonden er artistieke interventies plaats zoals een bijzonder vormgegeven straatvoetbaltoernooi. Er kwam een wijkkeuken en een wijkwinkel waarin de gastkunstenaars en mensen uit de buurt hun kunsten, maaksels, gerechten en brouwsels publiekelijk konden aanbieden. En er werd een naaiatelier ingericht waar getalenteerde kleermakers en borduursters uit de buurt samenwerkten met ontwerpers als bijvoorbeeld Jean Paul Gaultier.

Al deze activiteiten werden door van Heeswijk uitgebreid gedocumenteerd en vervolgens gepresenteerd in de wijk en in de instituties van de kunstwereld.





FREEHOUSE borduursters met Gaultier ontwerp



FREEHOUSE project tentoonstelling in Leuven

Vanaf maart 2012 tot januari 2014 bezocht ik regelmatig de Afrikaanderwijk om te “buurten” bij een van de vele medewerkers aan Freehouse en hield ik tegelijkertijd relevante publicaties in het oog. Als eerste casus leverde Freehouse goede empirische informatie op over de inrichting en werking van zelflerende creatieve gemeenschappen. Hierin vond ik ook een gedeeltelijke bevestiging en nuancering van een aantal theoretische concepten zoals die waren ontwikkeld door de eerdergenoemde onderzoeksgroep aan de Leuvense Universiteit.

Wat verder opviel was het contrast tussen het spontane, enthousiaste werken en leren binnen de energieke Freehouse gemeenschap en de ernstige complexe beschouwingen binnen de ingetogen kunstwereld. Dit deed mij besluiten om voor de vervolgcasussen één casus te kiezen met nadruk op de dagelijkse beleving van kunst en één met nadruk op de kunstwereld.

#### Casus 2: Flux Factory - een gezamenlijke vrije val

Op hun website presenteert de Flux Factory (FF) zichzelf als een niet commerciële kunstinstelling. Bij de Flux Factory lag echter de nadruk op het dagelijks leven als kunstvorm. FF begon dan ook als een woongroep van jongeren die, op zoek naar een goedkope verblijfplaats in het mythische New York, meer dan twintig jaar geleden een oude fabriek betrokken aan Kent Avenue in de wijk Williamsburg. Sinds Mei 2013 was ik gedurende acht maanden een trouwe bezoeker van de Flux Factory en mocht ik mij volgens sommigen van hen een ware “Fluxer” noemen. Ik hielp mee met bouwen en sjouwen, we aten en dronken samen en ik ging met hen mee op “avontuur”.

De “Fluxers” richtten hun fabriek op creatieve wijze in, ze bouwden er hun eigen onderkomens en organiseerden in de gemeenschappelijke ruimte experimentele situatiekunstprojecten, concerten en feesten. Zo probeerden ze bijvoorbeeld de fabriek om te toveren tot een muziekinstrument, bouwden ze een doolhof van striptekeningen, een kattenstad, en nodigden ze kunstenaars en schrijvers uit om in de fabriek te komen logeren en werken.

Iedere donderdag (nu alleen nog maandelijks) hadden ze open huis en aten tientallen mensen mee op voorwaarde dat ze zelf eten, drinken of gedachtenvoer zouden meenemen. Toen de Fluxers werden gevraagd voor een expositie in het Queens Museum besloten zij om een paar maanden in het museum te gaan wonen. Uiteindelijk werd FF een vermaarde informele ontmoetingsplaats van creatief talent die bijdroeg aan de revitalisatie van het nu als hip en trendy bekend staande Williamsburg. Nadat ze op een gegeven moment de fabriek werden uitgezet kochten ze een schoolbus en gingen daarmee samen met hun vrienden wekelijks op avontuur. Momenteel hebben ze weer een fabriek in Long Island City tot hun beschikking weten te krijgen.

In tegenstelling tot Van Heeswijk die de buurtbewoners een gezicht en een podium gaf waren de Fluxers vooral bezig zichzelf te ontplooiën in een gezamenlijk artistiek experiment dat zij omschreven als “a collaborative free fall”. Toch waren beiden begaan met de kwaliteit van het publieke samenzijn en streefden zij beiden naar culturele vernieuwing. Maar, terwijl Van Heeswijk voortdurend reflecteerde op haar praktijk en theoretisch referentiekader, deden de Fluxers er twintig jaar over om slechts één boek over de FF te publiceren. En terwijl



FLUX factory exterieur



FLUX factory interieur



FLUX thursday



FLUX Going places,...



FLUX ... doing stuff





FLUX planbord



FLUX dartbord



BHQF De Bruces op hun kantoor



BHQF Heropvoering "Het vlot van de Medusa" 2004



BHQF Brucennial 2010





BHQFU open mic



Detail van "The Greek and Roman Collections of The Metropolitan Museum of Art" (2013)



Detail van de schoolborden uit de "Public Education ..." (2012) serie

Van Heeswijk carrière maakte in de professionele kunstwereld, waren de Fluxers vooral actief als burgers die kunst in eerste instantie opvatten als een opwindende manier van leven.

### Casus 3: BHQFU - Een alternatief voor alles

Het kunstcollectief Bruce High Quality Foundation (BHQF) beweert hoeder en promotor te zijn van de nalatenschap van de "social sculptor" Bruce High Quality, die stierf op 11 september 2001. De identiteit van de oprichters en makers, door insiders "the Bruces" genoemd, wordt geheim gehouden maar dit staat hun vertegenwoordiger Vito Schnabel, zoon van de wereldberoemde kunstschilder Julian Schnabel, niet in de weg om hun werk goed te verkopen. Op deze wijze beschikt de stichting over genoeg geld om experimentele en innovatieve kunstprojecten op te zetten.

De Bruces richten zich op de toonaangevende kunstwereld van New York en proberen deze van binnenuit te hervormen. Ze leggen uit dat ze voortdurend op zoek zijn naar alternatieven voor de door geld en status gedomineerde kunstwereld. Toen ze gevraagd werden voor de Whitney Biennale organiseerden zij daar een alternatieve "Brucennial" en al enige jaren zijn ze bezig om de Metropolitan Museum of Art te kopiëren met behulp van speelgoed. De Bruces streven zo naar een kunstwereld die geleid wordt door passie en plezier in plaats van geld of status en creëren daartoe telkens weer nieuwe situaties die op speelse wijze de gevestigde orde verstoren.

De BHQF beschikt over een studio in Brooklyn waar de negen Bruces werken en een loft in de wijk Alphabet City waar een vergelijkbare hoeveelheid "fellows" een zelfbestuurde kunstacademie draaien. Deze BHQF University (BHQFU) begon ooit als een performancevoorstelling maar ontwikkelde zich al snel tot een professioneel netwerk en een thuisbasis voor zelfgestuurd kunstonderwijs en activisme. Gedurende het eerste semester van het studie jaar 2013-2014 stond ik als student ingeschreven bij deze unieke kunstacademie.

Net zoals de Fluxers vormden de Bruces een collectief en maakten zij onderscheid tussen de informele kunst in het leven van alledag en de formele kunst van de instituties en de commercie. Hierbij bewaarden de Fluxers een zekere vorm van splendid isolation in de periferie van de New Yorkse kunstwereld terwijl de Bruces tot het hart van die wereld doordrongen. Dat laatste deed Van Heeswijk ook maar dan wel vanuit een constructievere houding ten opzichte van deze kunstwereld.

### Analyse

Op zichzelf bieden deze casussen een aantal interessante perspectieven op creatieve gemeenschappen met een collectieve kunstpraktijk. In het analyse hoofdstuk zet ik een aantal strategieën en kenmerken op een rijtje. Naast deze functionele parameters en kenmerken kunnen we ook het theoretische frame van de "kunst van het interrumpen" verder inkleuren met voorbeelden en informatie over zelflerende kunstenaarsgemeenschappen.

Wat opviel in deze studie is dat deze gemeenschappen zich niet geheel en alleen naar binnen richten op het eigen direct ervaren leven (en daarbij de buitenwereld negeren) net zo min als dat zij zich ook niet volledig wijden aan

het maken van een carrière in de formele wereld (en daarbij zichzelf wegcijferen). Wat bleek is dat deze gemeenschappen een vrijplaats creëren tussen deze werelden. Zoekend naar een houvast in deze tussenwereld wordt niet zozeer gewerkt aan een consensus of synthese om de verschillen en onenigheden te vereffenen maar aan een manier om deze diversiteit en veelvormigheid productief te maken. Deze gemeenschappen vormen daartoe een sociaal platform dat de betrokkenen in staat stelt hun authentieke subjectiviteit in een publieke context uit te dragen en ter discussie te stellen.

STELLING 8: Leden van de creatieve klasse zijn in staat om als onafhankelijke burgers informele vrijplaatsen te creëren die fungeren als subjectieve “enclaves” in het omringende veld van de functionele systeemwereld waarbij het verschil dat zij maken een veranderpotentieel voedt dat niet alleen uitdaagt tot denken, uitleg of positiebepaling, maar ook het repertoire van handelingsalternatieven verruimt.

De vestiging van zo’n gedifferentieerde vrijplaats kan gezien worden als een daad van wat ik wil “artistiek burgerschap” wil noemen. Freehouse vormde een vrijplaats van buurtproductiviteit te midden van de grotere economie, ter versterking van authentieke lokale producten ten opzichte van een anonieme wereldmarkt. Flux Factory vormde een Boheemse vrijplaats binnen de orde van het New Yorkse kosmopolitische leven door de vestiging van een zelfontworpen woon- en werkomgeving. De BHQFU vormde een vrijplaats van zelfgestuurd, vrijzinnig kunstonderwijs binnen het grotere veld van het institutionele hoger kunstonderwijs.

Ter afsluiting van deze analyse kunnen we concluderen dat de “kunst van het interrumpen” die we in deze studie hebben leren kennen de kunst is van het telkens weer opnieuw aangaan van coöperatieve artistiek gedreven experimenten en alledaagse revoluties. Daarmee houdt de “kunst van het interrumpen” zich bezig met het creëren van een mindset die vooraf gaat aan de veranderingen in onze samenleving.

## Conclusies

STELLING 9: De “kunst van het interrumpen” is in essentie de kunst van het openen van perspectieven op ongekende mogelijkheden voor zowel de wereld als voor het existentiële zelf.

De culturele en sociale veranderingsprocessen die de kunstenaars in deze studie op gang brachten volgden niet een functionele en rationele logica maar ontstonden juist uit de interruptie van deze logica. De betreffende CCCs kunnen worden gezien als “de creatie van meervoudige en diverse intersubjectieve ruimten”, waarbinnen de leden van deze gemeenschappen “zich openbaren als unieke op zichzelf staande wezens” (Biesta, 2006: 27-31). De studie helpt ook de CCCs te begrijpen als enclaves dan wel “de differentiatie van een nieuw veld binnen een bestaand veld met zijn eigen configuratie van posities en andere spelregels” (Friedman, 2011: 253), waarmee “het domein van de mogelijkheden wordt uitgebreid” (Friedman et al., 2014).

De formatie van deze CCCs hebben we verklaard als de verwerving van een middengebied tussen de uitersten van immanente vervreemding en conformistische overgave die in haar extremen leidt tot respectievelijk wereldvernietiging dan wel zelfvernietiging. Opererend in deze tussenwereld ervaren de leden van de bestudeerde CCCs het als zinvol en bevredigend om actief te worden in een unieke relatie tot de hun omringende wereld en hun medemensen. Deze existentiële zelfrealisatie verklaart waarom deze burgers bereid zijn om risico te nemen en hard te werken zonder een betaalde arbeidsovereenkomst. Kunstenaars kunnen zichzelf beschouwen als ervaren begeleiders van dit publieke culturele experiment dat voor menselijke groei en sociale verandering zorgt. In het onderwijs zouden we kunst niet alleen moeten beschouwen als gereedschap voor de training van menselijk kapitaal, maar ook als een domein van publieke interactie en democratisch debat. Hierdoor wordt de “autonomie” van de kunst niet alleen op de kunstenaar en zijn werk maar ook op de impact en uitwerking van de artistieke praktijk betrokken.

## Wat betekent dit voor kunst, educatie en openbaar bestuur?

Deze studie gaat over ons bestaan als een vrije geest in een wonderbaarlijk meervoudige en diverse wereld. Op die manier overstijgt kunst het entertainment en de toegepaste creatieve industrie. Kunst biedt ons de kans ongekende potenties te onderzoeken en onvoorspelbare mogelijkheden te ontdekken waardoor wij in staat zijn nieuwe perspectieven te openen die de blokkades en impasses van onze functionele gewoontes doorbreken of omzeilen. Op die manier overstijgt kunst ook de reflectieve reconstructie en nabootsing van dat wat er al is en manifesteert het zich als een ware scheppende kracht. De kunstacademie kan zichzelf ontwikkelen als een knooppunt van CCCs van haar studenten, docenten en alumni. Daarnaast kan zij een rol spelen als institutioneel klankbord voor informele innovatieve CAPs. Het openbaar bestuur zou kunst ook moeten beschouwen als een arena van actief burgerschap dat de samenleving helpt ontwikkelen en bestendigen. Kunstenaars zouden de verantwoordelijkheid moeten nemen voor de kwaliteit van het menselijk samenzijn dat zij met hun werk teweeg brengen en ook hun publiek in staat kunnen stellen zichzelf te openbaren als unieke menselijke wezens met het vermogen iets nieuws te beginnen.

STELLING 10: Mijn voorkeur gaat uit naar de kunstenaar die mijn aandacht vraagt en zegt “moet je dit zien en moet je dat horen, fascinerend!”, ik ben beduidend minder enthousiast over kunstenaars die eigenlijk alleen maar roepen: “moet je mij zien, moet je mij horen!”

Naschrift

Hier kun je zelf een tekstje plaatsen  
Verschenen ter gelegenheid van etc. etc.  
en dateren en zo....



